AS *VALSAS HUMORÍSTICAS* DE ALBERTO NEPOMUCENO: UMA EDIÇÃO CRÍTICA

Luiz Guilherme Duro Goldberg

Resumo: O presente artigo é a apresentação da edição crítica das *Valsas Humorísticas op.22* de Alberto Nepomuceno, sua única obra para piano e orquestra, bem como dos critérios editoriais utilizados em sua realização. Após a abordagem de considerações pertinentes à questão partitura - obra musical, as *Valsas op.22* são situadas em seu contexto histórico e seu vínculo ao nacionalismo musical. Segue-se a identificação das fontes localizadas, seu estudo de autenticidade, hierarquização e apresentação dos critérios editoriais.
Palavras-chave: Alberto Nepomuceno, Valsas Humorísticas op.22, composição, execução, edição crítica.

ALBERTO NEPOMUCENO'S *VALSAS HUMORÍSTICAS*: A CRITICAL EDITION

Abstract: This study aim to present a critical edition of Alberto Nepomuceno's *Valsas Humorísticas op. 22* as well as a discussion of criteria and sources utilized in the restoration process. After pertinent questions such as philosophical approaches to the editing process as well as practical considerations on matters of editorial choices, it deals with early manifestations of nationalism in Brazilian music as displayed in the works of Nepomuceno. Finally, this paper compiles and analyses the sources for the proposed edition as for their degree of reliability and hierarchy. Tables illustrating choices and editorial decisions follow each one of the six Waltzes.
Key words: Alberto Nepomuceno, Valsas Humorísticas op.22, composition, performance, critical edition.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo tem por objetivo apresentar os critérios editoriais utilizados na realização da edição crítica das *Valsas Humorísticas op.22* para piano e orquestra de Alberto Nepomuceno.

A necessidade de uma partitura e a avaliação de sua importância tem sido tema de muitos estudiosos. Entre os séculos XVIII e o início do XIX, houve uma ruptura significativa na concepção musical e conseqüente função da partitura. Enquanto de um lado a tradição da ópera italiana de Rossini colocava a partitura a serviço da performance, onde aquela - que poderia variar conforme as necessidades - seria uma receita para esta, logo impossibilitando uma versão definitiva da obra, de outro, Beethoven, ao considerar a partitura como um texto musical inviolável, mudava o enfoque: a performance deveria ser fiel ao texto, o qual deveria ser decifrado pela exegese interpretativa (DAHLHAUS, 1989).

Com este ponto de partida, observa-se que as asserções quanto à importância do texto musical têm sido problematizadas em função da relação deste com a obra musical propriamente dita. Para Roman Ingarden, a obra musical não pode ser reduzida à sua partitura. Para esse autor, a partitura é um esquema que designa um perfil ou face, ou seja, exibe um certo grau de aproximação com sua concretização, sendo esta um produto de convenções estabelecidas entre os membros de uma comunidade ou praticantes dessa tradição. Também a considera *"uma maneira de revelar os desejos do compositor"* (INGARDEN, 1996, p.39). Salienta, ainda, que a obra sempre transcenderá a partitura, embora esta garanta sua identidade no decorrer da história desde que suas convenções sejam conhecidas e associadas ao seu período histórico.

Carl Dahlhaus, seguindo na mesma linha de Ingarden, acrescenta que *"como um texto, a obra não pode existir independentemente do processo hermenêutico pelo qual tentamos entender seu significado"* (DAHLHAUS, 1982, p. 25-48). Jean-Jacques Nattiez considera que a partitura *"é o que torna a obra executável e reconhecida como entidade e possibilita que sobreviva através dos séculos"* representando algo mais que um mero esquema da obra, podendo ser comparada a uma transcrição fonológica ao reverso (NATTIEZ, 1990).

É notório que a possibilidade do surgimento do texto se deu pela codificação das convenções sociais de expressão e posterior registro para fixação mnemônica através dos séculos. Dessa forma, o texto possui um íntimo relacionamento com a obra em si. Considerando-se o texto como a codificação das convenções de expressão de determinada época, isto implica que muitas das características do estilo preponderante ali se encontrem, não só convenções harmônicas, de instrumentação, de escrita, mas também as convenções de execução e portanto de interpretação.

No entanto, por mais problemática que seja a relação obra musical-partitura, é inquestionável o valor histórico que esta possui. Como tal, sua vinculação à tradição da música ocidental assume um papel preponderante na própria investigação histórica e sua interpretação necessita uma metodologia específica diversa daquela do método científico. Hans-Georg Gadamer alerta que *"o fato de sentirmos a verdade numa obra de arte é o que dá importância filosófica à arte, que se afirma contra todo e qualquer raciocínio [científico]"* (GADAMER, 1997, p.33).

A perspectiva de que todo o trabalho editorial se baseia nas fontes do objeto pesquisado e de que estas fontes são uma espécie de testemunhas da história é fundamental. Sendo assim, a confiabilidade das mesmas deve ser avaliada para o estabelecimento da verdade que o autor colocou em seu texto.

Antes que as fontes sejam classificadas e avaliadas, é necessário que sejam investigadas e identificadas, tarefas básicas para a confirmação da autoria e determinação da legitimidade das fontes em questão. O estabelecimento do texto crítico final deve levar em consideração que todo ato investigativo tem, em si embutido, conceitos prévios que podem ou não induzir ao erro na avaliação das fontes.

Gadamer considera que um dos preconceitos que induzem ao erro é o de autoridade. Ao considerar que a autoridade se fundamenta no reconhecimento e no conhecimento, estabelece que *"o reconhecimento da autoridade está sempre ligado à idéia de que o que a autoridade diz não é uma arbitrariedade irracional, mas algo que pode ser inspecionado principalmente. É nisso que consiste a essência da autoridade"* (GADAMER, 1997, p.420).

Ao considerar que a tradição e a herança histórica são as grandes formadoras dos preconceitos de autoridade, Gadamer também alerta que a fixação por escrito contém um momento de autoridade determinante. *"O escrito tem a palpabilidade do que é demonstrável, é como uma peça comprobatória. Torna-se necessário um esforço crítico especial para que nos liberemos do preconceito cultivado a favor do escrito e distinguir entre opinião e verdade"* (GADAMER, 1997, p.409-410).

Isto posto, como é possível liberar-se dos preconceitos? Gadamer tem a resposta: a formulação de perguntas suspende os preconceitos ao manter as possibilidades abertas. Em nosso caso editorial, como estabelecer as fontes verdadeiras ou as verdades que refletirão o texto final da obra? Em caso de fontes que apresentem versões muito distintas, que critério será o mais apropriado no estabelecimento de uma versão final? Como discernir entre as indicações de uma dada execução e as originais do autor? Estas

são algumas questões importantes para o estabelecimento de critérios editoriais.

Assim, por exemplo, a observação da caligrafia poderá ser útil na identificação de seu autor; a orquestração trará luz às possibilidades apresentadas pelos grupos orquestrais da época; a localização das fontes auxiliará na determinação da receptividade que a obra obteve, ao identificar possíveis apresentações públicas; a análise das estruturas musicais reforçará o conhecimento da prática composicional de então, particularmente a de Alberto Nepomuceno.

Além da investigação histórica, o conhecimento da natureza semiótica da notação musical é fundamental pois a qualificação das fontes também se baseia nessas convenções semióticas, definindo aí suas funções. Nas palavras de James Grier, *"A função da fonte depende de sua habilidade de comunicar via suas convenções semióticas, as quais podem mudar com o tempo"* (GRIER, 1996, p.41).

Isto posto, vemos a importância da tarefa do editor: editar o texto musical de acordo com as convenções de expressão da época em que foi escrito e de acordo com a intenção criativa do autor para a interpretação de sua obra. Grier salienta que *"editar, portanto, consiste de uma série de escolhas, eruditas, escolhas informadas criticamente; em resumo, o ato da interpretação. Editar, além disso,* ***consiste na interação entre a autoridade do compositor e a autoridade do editor****". (grifo nosso)* (GRIER, 1996, p.2).

Essa autoridade do editor reside no conhecimento e competência em realizar avaliações nos tipos de fontes apresentadas e na determinação do que elas transmitem. Dessa forma, Grier afirma que

> "Aqui encontra-se o ponto de interação entre a autoridade do compositor, como transmitido nas fontes, e a autoridade do editor no decorrer da avaliação e interpretação dessas fontes. Editar, portanto, compreende um balanço entre essas duas autoridades. Além disso, o balanço exato presente em qualquer edição particular é o produto direto do engajamento crítico do editor com a peça editada e suas fontes." (GRIER, 1996, p.3).

É importante frisar que essas avaliações se objetivam na contextualização das fontes existentes com relação a situação histórica que lhes deu origem e que devem moldar as decisões editoriais. James Grier considera como sendo quatro os princípios da natureza da edição musical:

> "1) A edição é crítica por natureza; 2) Criticismo, incluindo a edição, é um questionamento histórico; 3) Editar implica a avaliação crítica do conteúdo semiótico do texto musical; essa avaliação é também um questionamento histórico; 4) O árbitro final da avaliação crítica do texto musical é a concepção de estilo musical do editor; essa concepção, também, é baseada no entendimento histórico da obra." (GRIER, 1996, p.8).

Dessa forma, a contextualização das *Valsas Humorísticas* e conseqüente avaliação das fontes existentes, tornará clara a relação do autor com seu meio social e cultural, bem como fornecerá subsídios para o entendimento do trabalho criativo de Nepomuceno. Cremos que este trabalho poderá contribuir para mostrar a forma pela qual o autor molda suas idéias musicais e o real valor dessa obra no conjunto de sua produção artística.

2. AS *VALSAS HUMORÍSTICAS*

O piano teve uma posição central na vida musical de Alberto Nepomuceno. Sua produção para esse instrumento pode ser agrupada em Música para Piano Solo (24 para duas mãos e 7 para a mão esquerda), Música para Piano e Orquestra (Valsas Humorísticas) e Arranjo para Dois Pianos (Série Brasileira e Sinfonia em sol menor).

O conjunto de seis valsas intitulado Valsas Humorísticas, foi concebido em data incerta,

mas anterior a 1902 quando de sua estréia, ocorrida a 29 de fevereiro desse ano no Club dos Diários de Petrópolis, tendo a pianista Walborg Bang Nepomuceno como solista e o autor como regente. Cabe salientar que no Catálogo Geral de Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996), consta que essa obra teria sido composta em 1902 e estreada a 10 de junho de 1904 pelo pianista Ernest Schelling no Theatro Lyrico Fluminense. Segundo a Enciclopédia da Música Brasileira (MARCONDES, 1998), a data de composição teria sido 1903. Essas discrepâncias de informação podem ser corrigidas conforme demonstrado em publicação jornalística de 2 de março de 1902: *"... Nepomuceno fez executar, pela primeira vez, cinco Valsas Humorísticas ...".*[1]

Também por intermédio de crônicas ou críticas publicadas nos jornais da época, chegamos à referência às apresentações posteriores. Dessa forma, a segunda audição ocorreu na casa da família Betim Paes Leme, a 17 de setembro de 1903, em uma "festa musical", tendo a pianista Walborg Nepomuceno sido acompanhada por orquestra regida pelo autor; a terceira audição teve lugar no Theatro Lyrico Fluminense a 10 de junho de 1904, onde o autor regeu a orquestra acompanhando o pianista Ernest Schelling nas valsas n^{os} 1, 2, 4 e 6; a quarta audição teve como palco o auditório do Instituto Nacional de Música, novamente com a pianista Walborg Nepomuceno regida pelo autor, a 28 de agosto de 1906.

Originalmente composta para piano e pequena orquestra, (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes, 2 fagotes, 2 trompas, tímpano e cordas), já em sua estréia há indícios de que o autor ampliaria a orquestração. Na crônica realizada sobre esse evento, consta

> "...mas sente-se que ellas teriam tudo a ganhar com uma orchestração mais completa, em que o compositor pudesse tirar partido dos timbres de todos os instrumentos. É sem dúvida sob essa forma que Nepomuceno tornará a fazer applaudir as suas caprichosas Valsas Humorísticas..." (A TRIBUNA, 1904).

Reforçando essa idéia, no manuscrito dessa primeira versão o autor rascunha a inclusão de tamburo, na página 82, e triângulo, nas páginas 20 e 95. O indício da ampliação da orquestração pode ser observado em crítica de Carlos Meyer publicada a 30 de agosto de 1906: *"Pena foi que o piano mal se ajustasse com a afinação da orchestra. Quando este era abafado pela massa orchestral,..."* (MEYER, 1906).

Dessa forma, e reforçado pela ausência de crônica ou crítica anterior que se refira a essa questão, pode-se especular que a ampliação da orquestração com mais 2 trompas, 2 trompetes, tamburo, prato e triângulo, tenha ocorrido entre 1902 e 1906.

Não pode ser esquecida a transcrição para dois pianos realizada pelo pianista Arthur Napoleão. A data dessa versão é incerta, mas sua estréia ocorreu a 7 de julho de 1903 no Club dos Diários, em Petrópolis, tendo como intérpretes Arthur Napoleão e Alfredo Bevilacqua. A única edição existente das Valsas Humorísticas é justamente a dessa versão, publicada pela Sampaio Araújo & Cia. provavelmente em 1910.

Numa observação atenta das partituras e confrontando-se as datas prováveis de concepção, conclui-se que: a primeira versão, para orquestra reduzida, tem como data limite 1902; devido à semelhança entre o material encontrado na versão com orquestração ampliada e a versão transcrita para dois pianos e levando-se em consideração que esta teve estréia em 1903, ambas versões podem ser situadas entre 1902 e 1903. Como a versão a dois pianos baseia-se na versão com orquestração ampliada, evidenciado principalmente na Valsa V, também pode ser concluído que esta é anterior àquela transcrita para dois pianos. Com base nessas evidências, parece-nos que

[1] Publicação obtida com Sérgio Nepomuceno A. Correa. Infelizmente o periódico não pode ser identificado.

a situação temporal das Valsas Humorísticas está desvendada, sendo este um parâmetro importante na classificação das fontes e ponto fundamental para uma edição crítica.

A impressão causada pelas Valsas Humorísticas na audiência está bem documentada, sendo o caráter nacional da obra ou sua relação com o temperamento do povo brasileiro citado por quase todos os críticos. Na crítica de sua estréia, de 1902, consta *"...são todas interessantes e extremamente caprichosas. Há nellas, certamente, passagens brilhantes, mas de vez em quando surgem phrases repassadas de tristeza e indolência em que transparece a alma melancólica do artista brasileiro."* (A TRIBUNA, 1904).

Grande repercussão teve o Concerto Bauer, Casals, Schelling e Arthur Napoleão, no Theatro Lyrico a 10 de junho de 1904. Mais uma vez o caráter nacional é observado pelo crítico: *"... e Nepomuceno, com suas bellas Valsas Humorísticas, penetradas de uma amorosa languidez que lhes dá um caráter tão genuinamente brasileiro"* (A TRIBUNA, 1904).

No Correio da Manhã de 12 de junho de 1904, sobre o mesmo concerto, mantém-se a tônica do caráter nacionalista: *"As Valsas Humorísticas, de Nepomuceno, o compositor brasileiro que em suas inspirações faz-nos sentir qualquer coisa de nossa nacionalidade, são merecedoras de francos louvores. Ao lado do humour que as caracterisa, acha-se a distincção que encanta."* (CORREIO DA MANHÃ, 1904).

Digno de nota é o texto anexo à partitura compilada por Sérgio Nepomuceno Alvim Correa da versão de orquestração ampliada: *"Em algumas delas, a 2ª e a 4ª, por exemplo, aparecem nitidamente traços de sutil brasilidade, o que não é de se estranhar levando-se em conta que Nepomuceno foi, como bem acentuou Camargo Guarnieri, "o pai do nosso nacionalismo musical."* [2]

Com base nessas citações, observa-se que as posições ideológica e estética estão intimamente relacionadas. Estaria o sucesso dessas Valsas Humorísticas vinculado à posição ideológica de seu autor? Uma análise mais apurada dessa obra deixa claro que os elementos musicais nela contidos não são os normatizados por Mário de Andrade para o que considera características da brasilidade, e sim utiliza uma retórica musical universalista. Poder-se-ia argumentar que, como afirma Boris Asaf'ev, não seria a citação mas a "entonação" que constituiria o caráter nacional em música (DAHLHAUS, 1989, p.38). Mas o que vem a ser esta entonação? Para os autores das críticas acima citadas, esse caráter parece estar vinculado ao que é considerado característica comportamental do povo brasileiro, isto é, a tristeza, a indolência, a alma melancólica e a amorosa languidez. Certamente refere-se a um posicionamento político-estético.

Essa questão nos coloca frente ao problema do nacionalismo como fator estético e sua recepção. Dahlhaus observa que a significação e o colorido nacionais de um fenômeno musical estão diretamente vinculados à forma que o público os recebe, e isto seria um fato relevante. Para esse autor, *"... se um compositor tenciona que uma obra musical possua um caráter nacional e a audiência acredita que a obra possui esse caráter, este é um fato estético que deve ser aceito, mesmo que uma análise estilística falhe na produção de quaisquer evidências"* (DAHLHAUS, 1980, p.86).

As audições das Valsas Humorísticas sempre causaram certa perplexidade nos críticos e público face o ineditismo apresentado. A virtuosidade exigida na performance da obra é ressaltada por Carlos Meyer, em 30 de agosto de 1906, ao se referir à audição dessas Valsas no Instituto Nacional de Música:

---

[2] Não foi possível definir a fonte dessa citação.

> *"Essa composição, já familiar ao nosso publico, é o humorismo endiabrado de um homem sério que perde a tramontana e amontoa quanta difficuldade lhe acode aos dedos ageis, sem cuidar si neste mundo sublunar, há outros dedos que aguentem essas cabriolas musicaes, que põem tonto um pobre pianista."* (MEYER, 1906).

Nepomuceno ao citar trechos de outros autores - como do Danúbio Azul, de Johann Strauss e da Valsa op.64 nº1 (do Minuto), de Frederic Chopin - fez uma paródia utilizando-se de um humor requintado e elegante, o que ocorre pela primeira vez na música brasileira de concerto. Apesar da prática da paródia musical ocorrer desde tempos remotos - autores como A. Gabrieli, J. S. Bach, W. A. Mozart ou Camille Saint-Saëns já haviam utilizado esse procedimento -, as Valsas Humorísticas de Nepomuceno estavam além das expectativas do público. Carlos Meyer, no jornal Commercio do Brazil, de 12 de junho de 1904, relata que apesar da execução magistral de E. Schelling, as valsas foram *"infelizmente não comprehendidas pelo público"*.

Em data posterior, a receptividade dessa obra pelo público parece ter sido mais positiva. No Jornal do Commercio de 30 de agosto de 1906, o crítico se manifesta da seguinte maneira:

> "É uma collecção de pequeninas caricaturas, em cada uma das quaes o traço leve e feliz revela um grande artista que vai buscar, onde ninguém o suspeita ao menos, o episódio e o linho caricaturáveis e os torna evidentes torcendo-os, exagerando-os ou tornando-os grotescos ou burlescos, como se os desfigurasse com um piparote".

Na mesma data, A Notícia publica: *"Phrases de Valsas de Chopin, Strauss e outros autores, são envolvidas em uma filigrana de ouro, formada por graciosos arabescos em que a graça desabrocha no meio de rythmos originaes e perfumados com um humorismo encantador".*

Observa-se que na citação de obras muito conhecidas do público e na paródia realizada por Nepomuceno, seu objetivo não era o deboche nem a ironia; pelo contrário, ao mesmo tempo em que distorce a citação, presta uma homenagem graciosa àqueles autores e às valsas. Saliente-se, ainda, que pela primeira vez a valsa, música de salão, fora elevada ao gênero da música de concerto na história da música brasileira.

Deve ser mencionado o Registro escrito por Oscar Guanabarino[3], inimigo declarado de Nepomuceno, publicado no Jornal do Commercio, a 19 de outubro de 1920, por ocasião da morte do compositor onde atesta o *"valor indiscutível"* das Valsas Humorísticas, colocando-as no mesmo nível da Série Brasileira e da Sinfonia em Sol Menor.

Após a audição de 1906, as Valsas Humorísticas ficariam muito tempo esquecidas, sendo novamente realizadas na década de 1940 pelo pianista J. Octaviano, no Teatro Municipal, em programação da Sociedade de Concertos Sinfônicos[4]. Mário de Andrade, que assistira ao concerto, refere-se a elas como uma *"novidade muito importante",* além de tecer seu comentário crítico.

Para esse autor, que nutria "*intensa simpatia*" por "*qualquer coisa de Nepomuceno*",

> "... era tão humorada a minha espectativa por essas Valsas Humorísticas, que pelo menos

[3] Oscar Guanabarino de Sousa e Silva (1851-1937) foi pianista, compositor e crítico musical. Exerceu por vinte anos a atividade de crítico musical no *Jornal do Commercio* do Rio de Janeiro. Publicou a coletânea de artigos *O Professor de Piano*, em 1881, para a *Revista Musical*, também do Rio de Janeiro.

[4] João Octaviano Gonçalves (1896-1962), compositor e pianista carioca, realizou um arranjo das Valsas Humorísticas para piano e orquestra de cordas. Mário de Andrade, em seu comentário, não se refere se o concerto realizou a versão sinfônica ou a camerística.

> pude gosar todas as qualidades que elas têm: aquela nitidez melódica franca e sem vulgaridade,...; a notável variedade rítmica; o aproposito de certas evocações humorísticas de temas alheios; a riqueza de cores orquestrais. É uma peça que agrada" (ANDRADE, 1933, p.225).

As apresentações mais recentes das Valsas Humorísticas ocorreram a 25 de outubro de 1992, no Auditório da Escola Nacional de Música, no Rio de Janeiro, com a Orquestra Sinfônica da Escola Nacional de Música e em junho de 1999, em Curitiba, com a Orquestra Sinfônica do Paraná, ambos concertos com o pianista Heitor Alimonda e regidos pelo maestro Roberto Duarte e a 30 de novembro de 1999, em sua estréia gaúcha, pelo pianista Guilherme Goldberg, junto à Orquestra Sinfônica de Santa Maria regida pelo maestro Frederico Richter.

RESUMO ESTRUTURAL DAS *VALSAS HUMORÍSTICAS OP. 22*

Valsa I - Lá♭M	Introdução: 1-8 A (Tempo di Valsa): 9-46, Lá♭M B (Tempo I scherzando): 47-101, Ré♭M A (Come Prima): 102-141, Lá♭M
Valsa II - Lá♭M	A (Lento): 1-27, Lá♭M B (Vivo): 28-65, fá m A (Lento): 66-82, Lá♭M
Valsa III - Fá m	Introdução (Allegro moderato): 1-4 A (Lento): 5-22, fá m Ba: 23-36, Ré♭M B (Vivo) Bb (Allegro con entusiasmo): 37-64, Mi M Ba: 65-78, Ré♭M A (Come Tempo I): 79-82 (intr.)/83-100 (Lento), fá m
Valsa IV - Lá♭M	A (Moderato assai): 1-36, Lá♭M B (Vivo-Tempo I): 37-64, Sol M A (Tempo I): 65-68 (intr.)/69-87, Lá♭M B (Vivo-Tempo I): 88-115, Sol M A (Più calmo): 116-139, Lá♭M
Valsa V - Mi♭M	Introdução: 1-15 A (Tempo giusto): 16-53, Mi♭M B: 54-96, Si♭M Transição: 97-121 A: 122-159, Mi♭M B: 160-202, Mi♭M Transição: 203-239 A (Animato): 240-284, Mi♭M Coda (Lentamente e calando): 285-288
Valsa VI - fám/Lá♭M	A (Allegro): 1-52, fá m B: 53-93, Fá M A: 94-145, fá m Transição: 146-152 C (Tempo di valsa): 153-190, Lá♭M D (Vivo): 191-221, fá m Coda: 222-257, Lá♭M

Figura 1

Mesmo sendo uma obra significativa de Alberto Nepomuceno, fatores estético-ideológicos a condenaram ao esquecimento. A edição de sua versão original para piano e orquestra ainda é inédita, bem como um estudo mais aprofundado de sua posição no contexto produtivo do autor. É uma obra concebida após seu período acadêmico (1889-1895), quando o autor já havia retornado ao Brasil e assimilado tanto a tradição quanto as inovações que ocorriam no meio musical europeu. Nepomuceno sabia até onde poderia levar sua ousadia.

Formalmente, as Valsas Humorísticas apresentam algumas diferenças com relação à estrutura canonizada pela tradição: enquanto nesta há uma introdução, seqüência de valsas e uma coda recapitulante dos temas principais, aquelas se compõem de uma série de seis valsas independentes que podem ou não ser executadas no conjunto. Apesar da valsa nº 6 funcionar como um fechamento de ciclo, ao repetir trechos das valsas nºs 1 e 2, cada valsa possui um caráter diferente e uma conclusão formal. Sua estrutura não é necessariamente regular, isto é, não se detém a seções de dezesseis ou 32 compassos e cada seção melódica é intermediada por seções cadenciais no piano (característica esta já encontrada em algumas obras para piano solo de Nepomuceno).

3. IDENTIFICAÇÃO DAS FONTES

Durante o levantamento das fontes, na cidade do Rio de Janeiro, em consultas a Sérgio Nepomuceno Alvim Correa, neto do compositor, além de pesquisas na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, constatou-se a existência das seguintes fontes: F1 - autógrafo de Alberto Nepomuceno da primeira versão para piano e orquestra; F2 - manuscrito das partes cavadas[5] da segunda versão para piano e orquestra, de autoria indefinida; F3 - manuscrito da compilação das partes cavadas, realizada pelo neto do compositor; F4 - autógrafo de Arthur Napoleão da versão a dois pianos; F5 - edição da versão a dois pianos; F6 - autógrafo de João Octaviano Gonçalves da versão para piano e orquestra de cordas.

3.1. *F1: Autógrafo de Alberto Nepomuceno*

Localiza-se na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ.

Na primeira página desta fonte (Fig.2), encontra-se o nome da obra, o número de opus (Op. 22), a indicação de andamento, a orquestração (2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes Si b, 2 fagotes, 2 trompas em Mi b, 2 trompetes em Mi b, tímpanos, piano solo e cordas) e a expressão "Partitura original autógrafo do autor". Embora essa última expressão não seja de Alberto Nepomuceno, sua autenticidade pode ser constatada pela análise de outras características da caligrafia do compositor.[6] Os termos utilizados são apresentados em italiano. Possui 101 páginas.

Algumas particularidades são observadas em cada valsa. Na Valsa I, as páginas 13, 14 e 15 encontram-se em branco, onde somente as indicações de compasso identificam a repetição da seção A.

A Valsa II apresenta um pequeno trecho incompleto no piano, compassos 60-64, com a observação *"escala ascendente chromatica em oitavas"* para a mão direita, estando a parte da mão esquerda escrita. Há, na página 20, compasso 28 e seguintes, a indicação "triângulo".

Na Valsa III – da capo al fine no compasso 78 - existe uma série de lacunas e anotações rascunhadas. Entre os compassos 5-22, apresenta sobreposto na grafia das cordas o trecho correspondente ao "da capo", referente aos compassos 83-100. Há a indicação de trompas e trompetes "In Mi" entre os compassos 37-40. A parte do piano apresenta escasso material escrito.

---

[5] Por partes cavadas entende-se as partes individuais de cada instrumento de dada orquestração.

[6] Foram analisadas a forma e a semelhança entre determinadas letras, como *c*, *a*, *o*, *t*, *m*, *n*, além de peculiaridades nas claves de sol, dó e fá, pausas de semínima, entre outras indicações. Também o tipo de tinta, sua densidade e espessura, foram observadas. Assim foi possível constatar a autenticidade e separar termos ou indicações acrescentadas posteriormente.

A Valsa IV apresenta algumas indicações de inserção de compassos com caligrafia diferente da do autor (compassos 46-47 e 65-66), além de trechos rascunhados (compassos 47-65 e última página). A partir do compasso 95, há a indicação de "clarinete In La" e , nas trompas, a 1ª "In Mi" e a 2ª "In Mi b". A indicação "rubato" que aparece ao começo desta valsa não apresenta a caligrafia do autor.

Na Valsa V, primeira exposição da segunda seção, compasso 54 e seguintes, a parte do piano está em branco e, nas cordas, existe uma alteração com rasuras no violino II. Entre os compassos 202-209, observa-se a inclusão de alguns compassos com caligrafia diversa da do autor.

A Valsa VI exibe vários trechos abreviados com barras de repetição. Na primeira seção, no compasso 33, é solicitado 1ª trompa "In Fa", sendo o par escrito na mesma pauta, onde, para a 2ª consta, abaixo da pauta, uma pequena clave de fá. Também pode ser observado um possível esquecimento de 4 compassos a partir do número 40. No compasso 153 segue-se a recapitulação das valsas I e II, concluindo por uma coda. Nesta valsa, há na página 82, nos compassos 49 e 53 respectivamente, indicação de tamburo e triângulo. Na página 95, compasso 191 e seguintes, também existe uma indicação de triângulo. O rubato que está acrescentado não possui a caligrafia do autor.

De maneira geral, esta partitura é apresentada com indicações minuciosas de andamento, dinâmica e articulação, embora as lacunas e rascunhos sugiram que esta não seja a versão definitiva. Não existe edição desta versão.
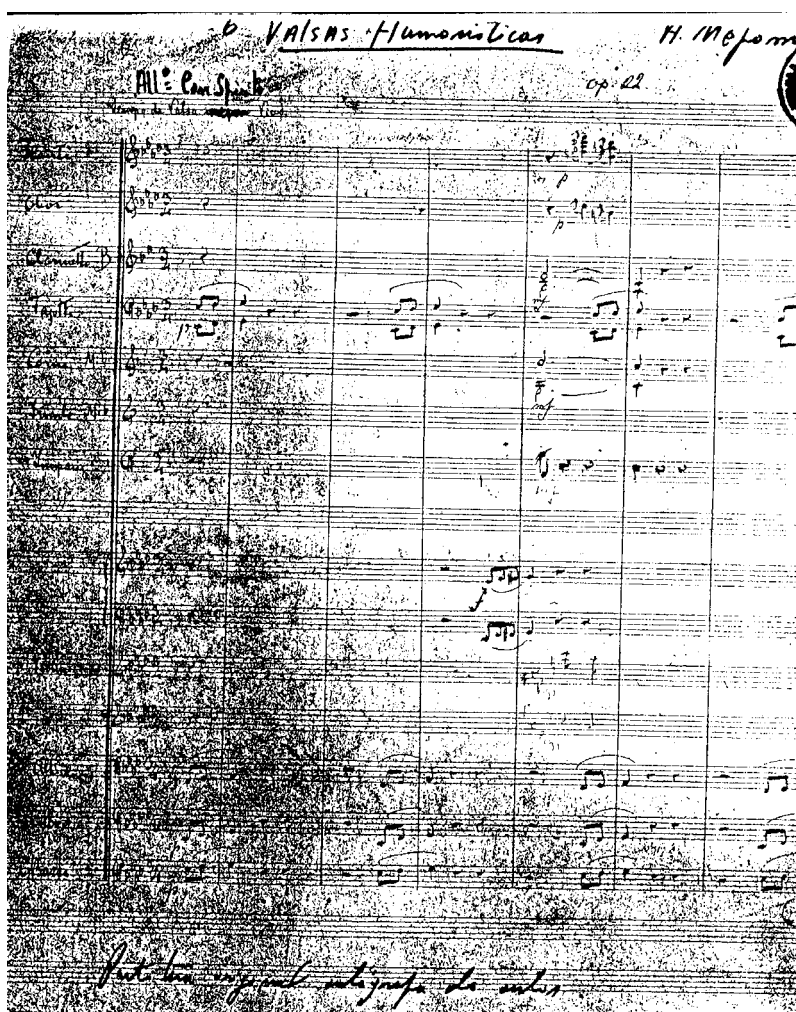
Figura 2 – Primeira página do autógrafo de Alberto Nepomuceno (Valsa nº1)

3.2. *F2: Manuscrito das partes cavadas (orquestração ampliada)*

Encontrado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, possui autoria indefinida.

Na primeira página de cada partitura encontra-se a indicação do instrumento a que se destina, o nome do compositor e o título da obra. As orientações de clave e tonalidade são indicadas somente ao começo de cada valsa. Observa-se que as indicações de articulação, dinâmica e andamento não são padronizadas no seu conjunto. Também podem ser constatadas algumas indicações posteriores, acrescentadas pelos instrumentistas que as utilizaram.

Estas partituras estão assim distribuídas: flauti (1º, 2º); oboi (1º, 2º); clarinetti si (1º, 2º); fagotti (1º, 2º); corni fa (1º, 2º); corni fa (3º, 4º); trombe fa (1º, 2º); timpani; triangolo e piatti; tamburo; violino 1º (solo); violino 1º (di fila); violino 2º; viola; cello (solista); cello; c basso.

3.3. *F3: Manuscrito compilado por Sérgio Nepomuceno (partitura)*

Esta fonte pode ser localizada tanto na Biblioteca da Escola de Música da UFRJ quanto no Arquivo da Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB), onde está catalogada sob o número 185. Trata-se da compilação das partes cavadas de F2, realizada por Sérgio Nepomuceno Alvim Corrêa em 1954. Esta fonte apresenta duas folhas de rosto onde aparecem as seguintes indicações: na primeira - autor com datas de nascimento e óbito, nome da obra com a indicação de data de composição (1902), instrumentação (piano e orquestra), a indicação “partitura”, uma orientação de índice das valsas e o carimbo do arquivo da OSB; na segunda - dedicatória à pianista Fanny Guimarães[7], autor com datas de nascimento e óbito, título da obra, opus 22, crédito ao pianista E. Schelling que a teria estreado a 10 de junho de 1904[8], a indicação “partitura de orquestra” e a autoria do manuscrito.

Apresenta a seguinte orquestração: 2 flautas, 2 oboés, 2 clarinetes em Si b, 2 fagotes, 4 trompas em Fá, 2 trompetes em Fá, tímpanos, percussão (triângulo, prato e tamburo), piano solo e cordas. Está escrita com uma pauta para cada instrumento, exceto para trompas I / II e III / IV onde cada par é apresentado em uma pauta. Nas páginas seguintes os instrumentos são indicados por abreviaturas. As exceções são tamburo e piatti sempre escritos por extenso. A instrumentação e as indicações de andamento e dinâmica são apresentadas preferencialmente em italiano, embora haja uma mistura com o português (página 11). Possui 159 páginas. Esta partitura possui minuciosas indicações de andamento, dinâmica e articulação. Não existe edição desta versão.

3.4. *F4: Autógrafo de Arthur Napoleão (versão para dois pianos)*

Localizado na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, está catalogada sob o nº 24985. Não apresenta a data de realização desta versão. Manuscrito de Arthur Napoleão, na folha de rosto apresenta a dedicatória (A Monsieur Ernest Shelling), título da obra, instrumentação, compositor e autor da versão. Possui 68 páginas com três sistemas para Piano I e II por página. Não apresenta lacunas. As indicações de andamento, dinâmica e articulação são minuciosas. Há também a orientação da instrumentação em alguns trechos. Algumas alterações ou inclusão de compassos podem ser observadas nas Valsas n^os^ IV, V e VI. É a única versão editada.

---

[7] Fanny Guimarães, pianista e virtuose da época de Alberto Nepomuceno, foi solista do Concerto nº4 de L. van Beethoven, do Concerto para piano de R. Schumann e do Concerto nº1 de F. Liszt, a 12 de novembro de 1908, regida por Nepomuceno, durante os Concertos Sinfônicos da Exposição Nacional da Praia Vermelha, comemorativa ao Centenário da Abertura dos Portos, onde Nepomuceno fora diretor musical e principal regente.

[8] Conforme mencionado neste artigo, este crédito não corresponde à realidade já que a estréia dessa obra ocorreu a 29 de fevereiro de 1902 no Club dos Diários, em Petrópolis, tendo como solista a pianista Walborg Nepomuceno. A audição de E. Schelling foi a terceira desde a composição dessa obra.

3.5. *F5: Partitura Editada (versão para dois pianos)*

Esta fonte foi encontrada na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional. Na capa consta o nome da obra, a instrumentação, o compositor, a indicação da redução para dois pianos e seu autor, preço e nome do editor.

Embora a capa tenha os créditos em francês, a partitura apresenta quase todas as indicações de andamento e dinâmica em italiano. Há indicação da numeração de edição no rodapé de cada página (nº 1550). Foi publicada por Sampaio Araujo & Cia. em 1910. Possui 59 páginas.

Alberto Nepomuceno certamente conheceu essa versão e respectiva edição e possivelmente a tenha revisado. Assim, as diferenças encontradas em relação às demais fontes podem ter sido feitas pelo autor ou terem recebido a sua concordância. Essa versão claramente teve origem na fonte de F2.

3.6. *F6: Autógrafo de J. Octaviano (versão para orquestra de cordas)*

Também localizada na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da UFRJ, catalogada sob o nº 24985, essa versão não consta do Catálogo Geral de Alberto Nepomuceno (CORRÊA, 1996). Sua data de composição é incerta, entretanto uma observação superficial revela que teve como base a segunda versão para piano e orquestra.

Consistindo em partes cavadas para orquestra de cordas, na primeira página de cada partitura consta, em português, o nome do compositor, o título da obra, a instrumentação original, indicação da redução para orquestra de cordas com seu autor e o instrumento a que se destina, estando assim distribuídas: violino I, 18 páginas; violino II, 16 páginas; viola, 14 páginas; violoncello, 16 páginas; contrabaixo, 12 páginas.

As orientações de clave e tonalidade são indicadas somente ao começo de cada valsa. Observam-se muitas indicações de articulação, dinâmica, andamento e arcadas. Não há indícios de que o compositor tenha conhecido estes manuscritos. Esta versão não possui edição.

QUADRO COMPARATIVO DA EXTENSÃO DAS VALSAS POR FONTE

	F1	F2	F3	F4	F5	F6
Valsa I	140 comp.	141 comp.	141 comp.	139 comp.	141 comp.	141 comp.
Valsa II	82 comp.	83 comp.	83 comp.	82 comp.	83 comp.	83 comp.
Valsa III	100 comp.	100 comp.	100 comp.	100 comp.	100 comp.	100 comp.
Valsa IV	117 comp.	139 comp.	139 comp.	139 comp.	139 comp.	139 comp.
Valsa V	272 comp.	289 comp.	289 comp.	286 comp.	289 comp.	290 comp.
Valsa VI	257 comp.	257 comp.	257 comp.	259 comp.	258 comp.	258 comp.

Figura 3

4. CRITÉRIOS EDITORIAIS

O estabelecimento de critérios editoriais deve evitar conceitos prévios que induzam a erros no processo de avaliação e hierarquização das fontes. Como ponto de partida, é necessário definir o que se quer com esta edição crítica, qual seu objetivo, a quem se destina. Definiu-se que o objetivo primordial desta edição é, além de resgatar com a maior fidelidade possível a intenção do autor, prover uma partitura útil ao musicólogo, ao fornecer subsídios para futuras pesquisas, e ao intérprete ao possibilitar a execução pública da obra.

A localização das fontes e de críticas sobre as apresentações públicas das Valsas

Humorísticas esclareceram seu posicionamento histórico. Junto à Sérgio Nepomuceno Alvim Correa, obtiveram-se duas fontes: F1 e F3, além das críticas e crônicas da época. Na Divisão de Música e Arquivo Sonoro da Biblioteca Nacional, localizou-se F5 e na Biblioteca Alberto Nepomuceno da Escola de Música da Universidade Federal do Rio de Janeiro, além das fontes já citadas, também foi possível localizar F2, F4 e F6.

Como em nenhuma fonte havia data de concepção, uma prévia comparação entre as mesmas aliada ao estudo das crônicas da época e ao estilo da obra, tornou possível a determinação da seguinte ordem cronológica:

1. Primeira versão para orquestra (F1): após o período acadêmico do compositor, 1895, mas anterior a 1902, quando da estréia da obra;
2. Segunda versão para orquestra (F2) e para dois pianos (F4): entre 1902 e 1903;
3. Versão para orquestra de cordas (F6): em data indeterminada.

Com essas constatações, foi possível traçar uma primeira seleção de prioridade para a utilização das fontes. Inquestionável a utilização de F1; F4, por ser a única versão editada e apresentar o piano solista sem lacunas, não pode ser descartada; F2, por não possuir identificação de autoria ou copista, deverá ser avaliada para a determinação de sua validade. Quanto a F6, foi imediatamente descartada por não haver indícios de que Alberto Nepomuceno a tivesse conhecido.

Como o objetivo é realizar uma edição da versão original, para piano e orquestra, será necessário determinar se, de fato, existiu uma segunda versão para piano e orquestra. Como proceder tal constatação? O simples cotejamento entre F1 e F2 demonstra que houve alterações estruturais nas Valsas n^{os} 4 e 5. Também pode ser constatado que as mesmas alterações ocorreram em F4. Logo através das diferenças encontradas entre F1 e F2/F4, associado às crônicas jornalísticas, concluiu-se que existiu, de fato, uma segunda versão para piano e orquestra, podendo F2 ser testemunha dessa segunda versão. Assim, as fontes de orquestração resumir-se-iam a F1 e F2.

Após o estudo pormenorizado da caligrafia do autor, constatou-se que F2 não exibe traços característicos da sua caligrafia. Dessa forma, como conferir a confiabilidade de F2? Optou-se, primeiramente, pela feitura de uma grande partitura para orquestra, onde F1 e F2 são apresentadas paralelamente (uma pauta para flautas de F1 seguida de outra para flautas de F2 e assim sucessivamente para os demais instrumentos). Dessa forma, as duas versões orquestrais puderam ser cotejadas e avaliadas.

A comparação demonstrou que a maioria das alterações ocorreu no naipe de sopros, onde o acréscimo de mais duas trompas e dois trompetes em F2 absorveu grande parte da harmonia dos clarinetes e trompas de F1, ou seja, procedeu-se uma redistribuição de harmonias e de alguns trechos melódicos, persistindo muito de F1 em F2, o que já seria um indício de que esta fonte baseara-se numa nova orquestração do compositor. Mas somente isso não seria suficiente para a determinação do grau de confiabilidade de F2.

Um aprofundamento semiótico tornou-se necessário. Constatou-se, em F2, que quase todas as apojaturas, importantes para o caráter humorístico da obra, haviam se transformado em pequenos blocos dissonantes de segundas menores, o que poderia ser um erro ou uma alteração de algum revisor. O que poderia levar o autor a proceder tal alteração? A solução a essa questão tornou-se evidente pela análise semiótica da passagem entre os compassos 44 e 58 entre violinos e violas na Valsa II: enquanto em F1 as violas dobravam a harmonia dos violinos, em F2 as violas procediam por segundas menores inferiores. Como explicar tal passagem? Poderia ser um erro do copista? Um

erro de claves? Certamente não pois o erro de claves seria responsável por segundas superiores e não inferiores. Também seria muito pouco provável que o copista cometesse um erro por tantos compassos consecutivos e ainda o repetisse na Valsa VI, onde o mesmo trecho aparece novamente. Além disso, existem adendos de execução nas partituras de F2, ou seja, a obra fora executada de acordo com F2 e nenhuma correção ocorrera. Por que?

Numa observação mais minuciosa, observou-se que enquanto os violinos tocam com o arco, as violas o fazem em *pizzicato*. Assim, o conteúdo musical dessa passagem, violinos em arco e violas em *pizzicato*, estaria muito próximo ao das apojaturas. Seria como se as violas fossem as apojaturas dos violinos. Dessa forma, constatou-se que as apojaturas estavam lá, senão na grafia, na intenção e o resultado sonoro final o justificava.

No entanto, como era praxe, as alterações de orquestração também poderiam ocorrer para eventuais concertos ou sempre que o autor achasse necessário. Que garantia existiria de que as alterações das apojaturas não tenham ocorrido para uma execução específica? Que certeza pode haver de que F2 seja a versão definitiva? Tecnicamente nenhuma. As alterações apresentadas por F2 revelam um profundo conhecimento da linguagem musical por parte de seu autor.

Outra constatação da confiabilidade de F2 foi obtida na Valsa VI, entre os compassos 33 e 44: enquanto em F1 a flauta I dobra o piano e flauta II dobra violinos e violas, em F2 as flautas executam oitavas. Como explicar esse aparente empobrecimento de orquestração? A resposta está no início dessa valsa na parte do piano e possui uma função estrutural: é a reiteração dos contrastes piano e forte da melodia do piano, encontrado em F4, agora reforçados pelo tutti.

Dessa forma, concluímos que não só existiu uma segunda versão para piano e orquestra como a versão de F2 apresenta uma certa dose de confiabilidade. Entretanto, observou-se que F2 apresenta alguns erros evidentes, caracterizando que Nepomuceno não a tenha supervisionado ou revisado. Assim, há indícios de que haja uma fonte desaparecida para F2. Todavia F2 não poderá ser descartada, além de ser a única testemunha da segunda versão para piano e orquestra, embora deva ocorrer uma análise profunda de seu conteúdo.

Também resultante da comparação entre F2 e F4, pode-se concluir que F4 baseou-se na fonte de F2. As poucas modificações acrescentadas a F2 e não constantes em F4 reforçam essa convicção e sugerem que, cronologicamente, aquela é anterior a esta.

Assim, na hierarquização das fontes, F2 será imprescindível para a orquestra da mesma forma que F4 o será para o piano. F1 e F5 serão utilizadas para esclarecer algumas imprecisões, dúvidas, possíveis lapsos ou erros. F3, por ser uma compilação de F2 e F6, por não haver evidências de que Nepomuceno a tenha conhecido, não será considerada para esta edição crítica.

As observações obtidas pela análise das fontes foram apontadas em planilhas de observação, transcritas abaixo para cada Valsa. Essas observações serviram de base para o estabelecimento da versão final.
Alerta-se que, para os instrumentos transpositores, as notas indicadas referem-se aos sons reais. A título de esclarecimento: clarinetes em Si b soam uma 2$^{a.}$ maior inferior às notas escritas, enquanto trompas e trompetes em Fá soam uma 5$^{a.}$ justa inferior.

4.1. *VALSA Nº 1*

A comparação entre F1 e F2, demonstrou que a versão F2 enriqueceu o colorido orquestral de F1 sem maiores alterações harmônico-formais.

A primeira observação diz respeito ao caráter da Valsa:

- *F1 e F3 - Tempo di valsa un poco vivo*
- *F2 - nada consta*
- *F4 e F5 - Allegro con spirito*

Embora F3 derive de F2, é curioso observar que, mesmo nada constando em F2, F3 coincide com F1. Como os termos apresentados não apresentam diferenças substanciais de conteúdo, concluiu-se por utilizar *"Tempo di valsa un poco vivo"*, concordando com o autógrafo.

Ao final da seção A, compassos 40-41, enquanto em F1 e F3 o piano conduz um *allargando* chegando ao *meno mosso*, em F4 e F5 existe a orientação de *ritenuto* (comp. 41) após o *allargando* (comp. 40) sem a indicação *meno mosso*. Assim, o conteúdo cadencial que segue (comp. 42-46) seria realizado em *Tempo I*. Também o início da seção B é apresentado de forma diversa entre as fontes F1-F3 e F4-F5: *Tempo I* naquelas e *scherzando* nestas.

Analisando-se o trecho compreendido entre o final da seção A e o começo da seção B (comp. 40-47), concluiu-se que seria coerente ao conteúdo musical a seguinte orientação: o piano realiza um *allargando* (comp. 40) até o *meno mosso* (comp. 41), permanecendo assim durante a região cadencial e retornaria ao *Tempo I* com caráter *scherzando* na seção B (comp. 47).

Outra divergência é encontrada nos compassos 137 e 141. Embora não sejam semelhantes no conteúdo, o são na intenção: a primeira prolonga uma nota longa como uma fermata escrita por extenso; o segundo corporifica um grande ritenuto. Esses dois compassos aparecem em F2, F3 e F5, ficando implícitos em F1 e F4. Decidiu-se por escrevê-los por extenso, tal qual F5. As demais observações estão na tabela abaixo.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
4-5	Tímpano no 1º tempo.	Tímpano no 2º tempo.		Manutenção da batida no 1º tempo. A comple-mentação dos triângulos reforça a decisão.
8		No oboé I, *mi*♮- *lá*♮		Por se tratar de trecho semelhante ao comp. 4, corrigir para *mi*♮ *-dó*
8-9	Idem compassos	4-5 para tímpanos		
33-34		No par de trompas III-IV, apresenta em ambos os compassos a harmonia *ré*♭*-lá*♭.		Acerto da harmonia: *ré*♮*- lá*♭ ; *ré*♭ *- sol*.
37		Violinos I executam *ré*♭*-lá*♭		Acerto para *fá-lá*♭, de acordo com o padrão de figuração do comp. 36 e mantido no 37. Repete no final, comp. 129-130.
38		Na trompa I, *mi*♭		Erro harmônico. Corrigir para *fá*♭

38		Não constam pratos		Observa-se possível lapso do prato em F2. Por ser semelhante ao comp. 131, indica-se o prato em notas pequenas.
38		Nas violas, consta o acorde *lá♭-dó-fá♭*		Corrigir harmonia para *lá♭-ré♭-fá♭*, dobrando violinos.
45	Arpejo do piano formado somente por fusas.		Conclusão do arpejo por 3 colcheias, além das fusas.	Utilização da versão de F4. Importante ponto de apoio para a orquestra.
48	Nas violas, *ré♭-fá*	Nas violas, *ré♭-mi♭*		Correção da harmonia para *ré♭-fá*.
57-58		Na trompa I, há um fragmento melódico diferente do padrão.		Correção do fragmento melódico. Por se tratar do contracanto da melodia da seção B, que possui um padrão único durante toda a seção, e por produzir uma harmonia discrepante do contexto, pode-se concluir em erro do copista.
67	No violino I, consta a oitava –*mi♭*	Consta o acorde *mi♭-lá♭* para violino I		Apesar da passagem cromática, a antecipação do *lá♭* soa fora do contexto harmônico. Corrigir para *mi♭-lá♮*.
96	Violino I, toca *sol* no primeiro tempo	Nos violinos I, no primeiro tempo está *lá*.		Correção para a nota *sol* de acordo com a figuração melódica.
104	No 2º tempo, violoncelos tocam *mi♭*.	Violoncelos tocam *mi♭* no 3º tempo.		Por ser similar ao compasso 11 e pelo padrão cadencial, dobrando cb., seguir F1. Certamente erro de cópia.
126		No par de trompas I-II, o compasso está igual ao 127.		O padrão melódico é muito claro e semelhante ao compasso 33. Certamente um erro do copista.
126-127	Idem compassos	33-34 para trompas	III-IV	
131		Trompetes com acorde no primeiro tempo.		O tutti realiza o acorde no segundo tempo. Não há lógica em F2.
134	Nada consta.	Nada consta.		Lapso da indicação *Meno mosso*. Por se tratar de recapitulação literal da seção A, aqui é o mesmo critério citado acima para o final dessa seção (comp. 40-41): *allargando* ao *Meno mosso*.

Figura 4 – Critérios Editoriais para a Valsa nº1

4.2. *VALSA Nº 2*

Esta Valsa é apresentada completa, sem lacunas ou omissões. Na tabela abaixo, estão

apresentados os trechos considerados importantes na determinação do texto final.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
28	Aparece clave de sol na ambas as pautas do piano		Manutenção da clave de fá na pauta de registro grave do piano.	Como todas as demais fontes apresentam a clave de fá, mantendo o desenho melódico a um intervalo de três oitavas, concluiu-se que houve um lapso em F1
29, 31	No terceiro tempo do oboé II, na apojatura, aparece *fá♮-sol♭*.	No mesmo trecho do oboé II, aparece *fá♯ -sol♮*.		Erro harmônico em F2. Manter F1.
37	Idem compasso	29 para oboé II		
44, 46		O par de clarinetes realiza oitava de *fá♯* (enharm. *Sol♭*) no 3º tempo.		Certamente um erro. O correto é a oitava de *sol♯*, o que mantém o padrão do desenho melódico, conferindo com F4.
66-80	Escrita cadencial livre no piano		Cadência escrita de forma métrica.	Usar F1 como principal e F4 como ossia. Ver esclarecimentos abaixo.
74-81	A melodia do piano é repetida na mesma oitava.		A melodia do piano é repetida uma oitava acima.	Escrever a repetição uma oitava acima.
81	Aparece como um único compasso	Aparece dividido em dois compassos	Coincidente com F1.	Manter um único compasso. Maiores esclarecimentos abaixo.

Figura 5 – Critérios Editoriais para a Valsa nº2

No final desta valsa, os manuscritos utilizados, de Alberto Nepomuceno (F1) e de Arthur Napoleão (F4), não são coincidentes na reexposição da seção A.

É interessante salientar que enquanto F1 apresenta uma escrita cadencial livre, F4 utiliza uma escrita métrica. Considerou-se que essa escrita métrica seria uma tentativa de escrever o rubato da seção por extenso, o que seria útil na performance, embora corresse o risco de acentos métricos e desvirtuamento da intenção melódica. A análise da seção confirmou que a escrita fluente de F1 estaria mais de acordo com a intenção melódica e com a idéia do autor, por mais próximo que sua realização estivesse da escrita métrica de F4. Como a fluência melódica deve possuir apoios condutores, o pulso deve ser mantido pelo acompanhamento no piano. Esse trecho faz com que nos reportemos a um dos tipos de rubato de F. Chopin, tal como descrito por Wilhelm von Lenz:

> “O que caracterizou a performance de Chopin era o seu rubato, no qual a totalidade do rítmo era constantemente respeitada. Eu geralmente o ouvia dizer “A mão esquerda ... é um relógio. Faça com a mão direita o que quiseres e puderes”. Ele dizia, “Uma obra dura 5 minutos somente porque ocupa esse tempo na performance total; detalhes internos são outro assunto. E aqui tens o rubato”. [9] (KALLBERG, 1990, p.243)

Também ao final, há uma divergência quanto aos dois ou três últimos compassos. Enquanto os manuscritos F1 e F4 apresentam somente dois compassos, (81-82), F2 considera três

[9] Trecho traduzido pelo autor deste artigo.

compassos finais, (81-83), pelo desmembramento do compasso 81 em dois. Uma justificativa para essa alteração diz respeito à regência. Por uma questão de coerência estilística, foi considerado que deveriam compor um único compasso, estando de acordo com os manuscritos, onde um grande ritenuto estaria implícito na escala cromática final do piano, sem que isso caracterizasse ou justificasse o seu desmembramento.

Na comparação das fontes, pode-se observar que as indicações dos andamentos não apresentam conflitos de informações, sendo muito precisas.

4.3. *VALSA Nº 3*

F1 apresenta muitas lacunas ou omissões, sugerindo que ainda fosse um rascunho, principalmente na parte do piano. Portanto F4 torna-se uma referência essencial.

Quanto às indicações de andamento e caráter, algumas diferenças necessitam esclarecimento. Na seção A, uma pequena introdução de 4 compassos e caráter pesante é seguida por um trio para violino, violoncelo e piano de caráter dolente e expressivo. Segundo as fontes aqui utilizadas, os andamentos desta seção estão assim indicados:

- *F1 - Allegro - Lento*
- *F2 e F4 - nada consta*
- *F3 - Moderato - Lento*
- *F5 -* ♩ = 96 - *nada consta*

Por não existir uma uniformidade entre as indicações de andamento, o caráter de cada trecho é responsável por sua definição. Na introdução, a combinação Allegro moderato com a indicação metronômica esclarece o seu caráter. Para o trecho seguinte, manteve-se a indicação *Lento* do autor, um possível lapso nas outras fontes.

A seção B apresenta um caráter virtuosístico. Apesar de indicações de andamento distintas entre as fontes, o caráter é basicamente o mesmo: brilhante e com arrojo. Os andamentos desta seção estão assim indicados:

Compasso 23	Compasso 37	Compasso 53-54
F1 - Vivo *F2 - nada consta* *F3 - Vivo* *F4 - nada consta*	*F1 - Allegro con entusiasmo* *F2 - nada consta* *F3 - Allegro con entusiasmo* *F4 - Tempo*	*F1 - Vivo* *F2 - Presto* *F3 - Presto* *F4 - Presto*

Figura 6

De acordo com essas orientações e pelo caráter da seção, concluiu-se que os andamentos a serem utilizados são: *Vivo; Allegro con entusiasmo; Presto*.

A questão mais crítica desta valsa, é o solo de violoncelo da seção A (exposição e reexposição). Não existe uniformidade entre as fontes, sendo que cada uma apresenta uma variante em algum fragmento melódico (Fig. 7). Pela impossibilidade de concluir que uma versão é mais correta que as demais e por uma questão de coerência de critério, elegeu-se utilizar a versão de F2, fonte para a orquestração nesta edição.

Figura 7 – Diferenças do solo de violoncelo (Valsa nº3, seção A) entre as fontes das Valsas Humorísticas op.22 de A. Nepomuceno.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
47-48	Violino I e violoncelo tocam fragmento do final da melodia *mi♮- sol♭- fá*	Nada consta	Na redução da orquestra, existe a indicação do final da melodia no piano II.	Este fragmento melódico consta em todas as demais fontes. Possível lapso. Indicou-se em notas pequenas.
65	Nas violas, *ré♭-lá♮-si♭.*	Nas violas, *ré♭-lá♮-dó.*		Como as violas fazem terças com violinos, corrigiu-se para *ré♭- lá♮-si♭.*
70	Violoncelos tocam *mi♭- sol♮-mi♭*	Nos violoncelos tem *mi♭- sol♮- sol♮*		Em todo o trecho, F1 é semelhante à F2. O *sol♮* final está fora do padrão. Possível erro.
77	No 2º tempo, o acorde das flautas é *si♭-sol♮*	O acorde está *si♭-lá♭*		Nas duas fontes, a parte das flautas é coincidente, exceto neste acorde, além de ser um erro harmônico. Manter F1.
79	Fagote toca no 1º tempo somente	Fagote I-II dividem harmonia também no 2º e 3º tempos.		A figuração do 2º e 3º tempos parece invertida por não manter o padrão. Fazer *fá* para fagote I e *dó* para fagote II.
100	Violoncelo possui *fá* no 1º tempo	Nada consta		Possível lapso em F2. Trata-se da resolução da cadência final. Acrescentou-se *fá* com nota pequena.

Figura 8 – Critérios Editoriais para a Valsa nº3

4.4. *VALSA Nº 4*

Esta valsa é uma das que menos divergências apresenta entre as fontes.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
74		Nas violas, *fá*		Trecho de 14 compassos idênticos. Correção para a nota *mi♭*.
88		Nos oboés, acorde *ré-lá*		Erro harmônico. Correção para *ré-sol.*
92		Violino I, $3^{o.}$ tempo, acorde *sol-dó♯*		Erro harmônico. Correção para *lá-dó♯*
108	Nas violas, *mi-sol♯*	Nas violas, *fá-(fá-si-ré♯).*		Erro em F2 ao repetir o comp. 107 além de ser erro harmônico. Para manter a consistência de figuração e tendo F1 por base, foi feita a correção e reconstituição do acorde: *mi-(ré-sol♯-si♭).*

FIGURA 9 – Critérios Editoriais para a Valsa nº4

4.5. *VALSA Nº 5*

Esta é a valsa onde se observa o maior número de modificações estruturais, notadamente na passagem entre as seções B e A antes do Animato (comp. 203-239), gerando intensificação de tensão harmônica associada à condensação melódica e maior densidade sonora.

As indicações de andamento e caráter estão claras e não necessitam maiores observações.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
14	Clarinete tem *si♭* como semínima	Clarinete tem *si♭* como colcheia		De acordo com a figuração do tutti, manter semínima.
15	Nada consta	Trompas I-II apresentam *dó*.		Erro harmônico. O correto é *si♭* .
16-35				Somente F2 apresenta figuração para orquestra, não referida em F4. Utilizou-se notas pequenas para sua escrita.
39	Flautas, segundo tempo: *si♯* (ap.) -*dó♯*.	No par de flautas, segundo tempo: *dó♯-si♮.*		Trata-se de uma escrita alternativa para apojatura. F2 está fora do padrão do trecho. Correção para *dó♯-si♯.*
65	3^{o} tempo das violas: *mi♭*	3^{o} tempo das violas: *fá*		As violas executam terças inferiores em relação ao violino I. Correção para *mi♭*
119			A figuração da mão direita do piano não possui a orientação de $8^{a.}$	Acréscimo da indicação de $8^{a.}$. Assim é mantido o padrão do trecho.

122	Orquestra possui valores no 1º. tempo.	Orquestra possui pausas no 1º. tempo.		Trata-se de uma resolução cadencial, similar aos comp. 15-16 de F2. Seguir padrão de F2 dos comp. 15-16 com notas pequenas.
122-141	Idem compassos	16-35		
133	Compasso único.	Dividido em dois compassos	Compasso único	Este compasso possui uma escala de passagem no piano, semelhante ao comp. 27, não sendo coerente dividi-lo.
134	*Mi*♭ no 1º tempo do contrabaixo	Pausa		Trata-se de um possível lapso em F2. Por similaridade, segue-se o padrão do comp. 28 em notas pequenas.
146	Flautas, no 1º e 3º tempos: *mi*♯ (ap.) - *fá*♯.	No par de flautas, 1º. e 3º. tempos: *fá*♯-*mi*♮.		É uma escrita alternativa para apojatura, semelhante ao comp. 39. F2 está fora do padrão. Correção para *fá*♯-*mi*♯.
147		Acréscimo de compasso no clarinete com o mesmo padrão do 3º tempo do comp. 146 (*mi*♭ - *ré*).		O erro está evidente. Para manter a figuração e coerência com o padrão dessa escrita alternativa de apojatura, mudar para *lá*♭ - *sol*
164		Flauta II, no 3º. tempo: *fá-sol*		Flauta dobra oboé. Correção para *sol-lá*♭. Segue modelo do comp. 160.
166		Oboé I, 1º. tempo: *lá*♮-*si*♭.		Correção para *si*♮-*dó.* Forma 8ª. com as flautas.
178/179		Clarinete I: trinado da nota *sí*♭		Trinado deslocado. Corrigir para os compassos 180-181.
189		Trompa I, 3º. tempo: *sol*		Corrigir para *dó*. A trompa possui a melodia das flautas e oboés uma terça abaixo.
194-195	No clarinete, *lá*♮ (ap.) – *si*♭	Nada consta		Possível lapso. Manter figuração de F1 em notas pequenas.
211		Oboé I toca figuração uma 8ª. abaixo		Para a uniformidade de figuração, escrever 8ª. acima
243	No violino II, possui oitava de *sí*♭.	Apresenta *lá*♭-*sí*♭.		Violino II dobra violino I, além de toda seção ser semelhante à F1. Corrigir para a oitava de *sí*♭.
253	No violino II, 1º. tempo, tem as notas *mi*♭-*lá*♭ no arpejo.	Arpejo com as notas *mi*♭-*sol*		Pela mesma razão de 243, corrigir para F1.

FIGURA 10 – Critérios Editoriais para a Valsa nº5

A passagem do piano entre os compassos 76-83 possui três versões (Fig.11): a primeira delas encontra-se em F1; a segunda, se refere à F4 e F5; enquanto a terceira ocorre em F3, F4 e F5. Segundo indicação de Arthur Napoleão, a versão 2 deve ser realizada quando a obra estiver sendo tocada com orquestra (*En jouant avec Orchestre*), enquanto que a versão 3 se refere à *performance* a dois pianos, onde o solo dos metais é atribuído a um dos pianos. Apesar da semelhança entre as versões 1 e 2, decidiu-se que a segunda versão é a que melhor traduz o caráter da obra.

Figura 11

4.6. *VALSA Nº 6*

Nesta valsa, poucas passagens necessitam maiores esclarecimentos. Uma das observações mais importantes refere-se à definição estrutural reforçada pela indicação de dinâmica só escrita em F4. Sua omissão em F5 não apresenta explicação plausível. A certeza da função estrutural da dinâmica é baseada no incremento da densidade sonora da orquestra até o tutti, onde as estruturas piano e forte estão extremamente bem definidas.

As demais indicações, de andamento e caráter, acham-se bem definidas em todas as fontes.

Compasso	F1	F2	F4	Critério
14		Contrabaixos com pausa.		A intensificação de dinâmica e tensão pelo movimento melódico ascendente, indica um possível lapso em F2. É semelhante ao comp. 107. Acrescentar *fá* com nota pequena.
35	*ré*♮ no fragmento melódico das flautas.	Lapso do♮		Flautas dobram oboés, fagotes e piano, o lapso é obvio. Manter F1.
41	Fagote I: *ré*♭-*si*♭-*ré*♭	Fagote I: *ré*♭-*lá*♭-*ré*♭		Fagote dobra melodia do piano. Correção de acordo com F1. Segue melodia.
68	Viola: *mi-dó*	Viola *mi-si*♭		Para manter o padrão de figuração entre os comp. 53 e 68, deve ser escrito *mi - dó*
78-79	Viola: *sol-ré-sol-si*♭.	Viola: *fá-lá-dó-fá*		Incoerência harmônica e de escrita. Está claro que o copista copiou o violoncelo na parte da viola. Neste trecho as violas dobram violinos I, além de possuir F2 igual à F1, diferindo somente nestes compassos, manter F1.
82-83	Idem compassos	78-79		
133	Idem compasso	35		
139		Oboé I, 3º. tempo: *mi*♭.		Erro harmônico. Corrigir para *mi*♮.
170-171		Nada consta para tamburo		Trata-se da repetição da seção A da Valsa I. Pela similaridade aos comp. 26-27, observa-se provável lapso do tamburo. Acrescentar com notas pequenas.
174	Idem compasso	170		
180		Trompas I, II: nada consta		Idem 170, relacionado ao comp. 36 da Valsa I.
		Trompas III, IV: nada consta		
		Contrabaixo: nada consta		
182		Prato: nada consta		Idem 170, relacionado ao comp. 38 da Valsa I.
190		Trompetes: nada consta		Idem 170, com relação ao comp. 46 da Valsa I.
192, 194	No terceiro tempo do oboé II, na apojatura, aparece *fá*♮ - *sol*♭.	No mesmo trecho do oboé II, aparece *fá*♯-*sol*♮.		Trata-se da repetição da seção B da Valsa II, referindo-se aos comp. 29 e 31. Erro harmônico em F2.
200	Idem compasso	192		Idem 192, relacionado ao comp. 37 da Valsa II.
202	No 3º. tempo, no oboé II, na apojatura, consta *sol*♯ - *lá*♮.	Aparece *sol*♮-*lá*♭		Idem 192, relacionado ao comp. 39 da Valsa II. Erro harmônico em F2

217	Fagote apresenta *sol*	Nada consta		Provável lapso, pois refere-se à repetição do comp. 54 da Valsa II. Tomou-se a decisão de indicar a nota em tamanho pequeno.
218-221		Triângulo, pratos e tamburo possuem pausas		Idem 217 com relação aos compassos 55-58 da Valsa II. Tomou-se a decisão de indicar as notas em tamanho pequeno.
235			O arpejo do piano, no 2º tempo, possui *si♭*.	Em F3 e F5, consta *lá♭*. Decidiu-se por F4 pois, além de ser o manuscrito do autor da versão, reforça a harmonia e seu caráter dominante.
236	Compasso único	Compasso único	Desmembrado em dois compassos	O desmembramento quebra a unidade e a fluidez da coda. Manter compasso único.

Figura 12 – Critérios Editoriais para a Valsa nº6

5. CONCLUSÃO

Após a localização e contextualização das fontes, procedeu-se à análise de confiabilidade das mesmas, sendo possível chegar às seguintes conclusões:

1. Houve, de fato, uma segunda versão para piano e orquestra das Valsas Humorísticas;
2. Tanto o autógrafo de Alberto Nepomuceno dessa segunda versão quanto alguma cópia revisada ou supervisionada pelo autor encontram-se desaparecidos;
3. O autógrafo de Arthur Napoleão, da versão à dois pianos, teve por substrato a segunda versão para piano e orquestra;
4. As partes cavadas sobreviventes da segunda versão são posteriores ao autógrafo de Arthur Napoleão e podem ter tido como fonte o mesmo substrato deste;
5. As partes cavadas sobreviventes da segunda versão não apresentam indícios de supervisão, revisão ou correção pelo autor, embora possuam um certo grau de confiabilidade;
6. Os erros encontrados nas partes cavadas sugerem que foram compartilhados de fonte(s) anterior(es);

Após estas conclusões sobre as fontes, foi possível estabelecer uma hierarquia entre as fontes, de forma a determinar o texto crítico final. Assim, as fontes F1 (autógrafo de Alberto Nepomuceno), F2 (partes cavadas) e F4 (autógrafo de Arthur Napoleão) são as fontes primordiais, embora não primárias. Pela análise formal, harmônica e de estilo poder-se-á chegar a uma edição das Valsas Humorísticas muito próxima da intenção do autor.
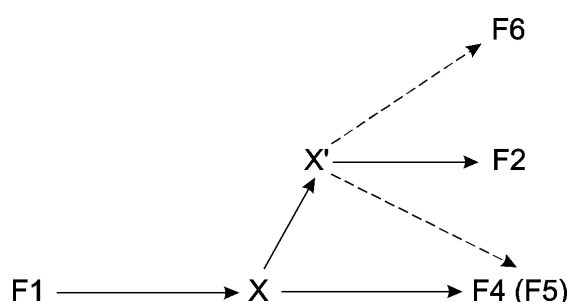
Figura 13 – Parentesco entre as Fontes

No contexto das obras para piano de Alberto Nepomuceno, pode-se concluir que as Valsas Humorísticas pertençam ao seu período de maturidade, o que pode ser observado pela sua maior liberdade formal e maior proximidade ao estilo francês de um Chabrier ou de um Fauré.

Nepomuceno não foi o primeiro, mas certamente foi um dos principais compositores da música brasileira, sempre dependente dos avanços europeus. Nepomuceno não negou suas influências e sempre esteve consciente disso; utilizou-as de forma particular em prol da música de seu país, independente da fisionomia que porventura as mais diversas correntes estilísticas o quisessem.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Mário de. *Música, Doce Música*. São Paulo: Martins, 1933.

Chronica Musical: Festival Schelling, Bauer e Casals. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 12 jun. 1904.

Concertos Nepomuceno. *A Notícia*. Rio de Janeiro. 30 ago. 1906.

CORRÊA, Sérgio N. A. *Alberto Nepomuceno – Catálogo Geral.* 2ª ed. Rio de Janeiro: Funarte/Coordenação de Música, 1996.

DAHLHAUS, Carl. *Between Romanticism and Modernism.*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1980.

____. *Nineteenth-Century Music.*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1989.

____. Musikwissenschaft und systematische Musikwissenschaft. In: *Systematische Musikwissenschaft*. C. Dahlhaus e H. de la Motte-Haber, org. Wiesbaden: Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion. 1982. p.25-48.

Enciclopédia de Música Brasileira: popular, erudita e folclórica. 2ª ed. Org. MARCONDES, Marcos. São Paulo: Art Editora, 1998.

GADAMER, Hans-Georg. *Verdade e Método: traços fundamentais de uma hermenêutica filosófica*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1997.

Glosas. *A Tribuna*. Rio de Janeiro. 11 jun. 1904.

GRIER, James. *The Critical Editing of Music – history, method, and practice*. Cambridge: Cambridge University Press, 1996.

INGARDEN, Roman. *The work of music and the problem of its identity*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1986.

KALLBERG, Jeffrey. Hearing Poland: Chopin and Nationalism. IN: TODD, Larry, org. *Nineteenth-century piano music*. New York: Schirmer, 1990.

MEYER, Carlos. Correio dos Theatros – Música: Concerto Alberto Nepomuceno. *Correio da Manhã*. Rio de Janeiro. 30 ago. 1906.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. New Jersey: Princeton University Press, 1990.

Theatros e Música. *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro. 30 ago. 1906.

Luiz Guilherme Duro Goldberg é professor de piano no Conservatório de Música da Universidade Federal de Pelotas (UFPel), RS. Especialista em Música e Indústria Cultural, pela Universidade Federal de Uberlândia, UFU, e Mestre em Música - Práticas Interpretativas, pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul, UFRGS, têm se dedicado à pesquisa e publicação de obras de autores brasileiros, destacando-se obras até então inéditas de Alberto Nepomuceno, Henrique Oswald, Luiz Cosme, entre outros.